

QUEL ESPACE POUR L'ANALYSE FILMIQUE ?

Diane Arnaud

La pensée de Louis Marin, développée pour la peinture classique, permet de proposer une configuration entre l'espace de représentation cinématographique, l'espace représenté filmique et l'espace de *représentabilité* du spectateur. C'est à partir de cet encadrement théorique que nous envisageons l'analyse, la projetant dans l'espace de représentabilité tel qu'il se forme tout au long de l'expérience filmique. La représentation de l'œuvre pourra être appréhendée dans ses effets-limite : capture visuelle d'une composition, sensation d'enveloppement par la matière filmique, projection d'une toile, montée sur scène. La prise en compte de configurations hétérogènes, quand un espace de représentation artistique autre bascule dans la réception filmique, conduira l'analyse à étudier la dimension plastique et la théâtralité, sans pour autant que soit niée la dynamique du défilement. Loin de pousser l'analyste à se raconter d'autres histoires que celle de la narration, nous orienterons toujours l'analyse vers l'explication du monde fictionnel tel qu'il se construit au fil du récit, en prenant en considération les différentes émotions esthétiques.

La seconde référence théorique qui nous aide à comprendre l'espace de l'analyse vient de la psychanalyse. Notre projet place l'analyse filmique dans un *espace potentiel*, en hommage à la pensée de Winnicott. La représentabilité de l'univers diégétique se conçoit à travers un espace psychique intermédiaire entre le film et le spectateur qui fait se confronter, s'entrelacer parfois, la poétique de l'un et la sensibilité de l'autre. S'y déposent toutes les marques de participation désignées par le film et retracées par le discours. L'attention à cet espace potentiel qui rend le film représentable, voire figurable, met l'analyse en place, en route et en forme.

De la représentation à la représentabilité

La présente démarche s'inscrit donc dans une configuration largement inspirée des travaux de Louis Marin. Ses développements théoriques dans *Détruire la peinture* ont abouti aux distinctions terminologiques entre « l'espace de représentation » (la toile encadrée), « l'espace représenté » (la scène du tableau), et « l'espace de représentabilité » (l'espace de réception du spectateur)¹. Rappelons que, selon Marin, c'est le cadre qui instaure l'espace de représentation pour la peinture classique de chevalet.

Le cadre marque ainsi une rupture dans le continuum perceptif, grâce à laquelle se constitue pour le regard un nouvel espace dont l'unique fonction est de montrer des formes et des couleurs : espace de représentation².

Il est effectivement difficile de sortir d'une distinction structurante entre la délimitation du cadre (support de représentation) et le devenir du champ (plan de la représentation) pour caractériser les dimensions spatiales des arts visuels. Dans *Lectures du film*, Marc Vernet différencie « l'espace cinématographique » (jeux de cadre des plans fixes, relation au hors-champ) et « l'espace filmique » (passages du plan, montage)³. Cette séparation intellectuelle de deux espaces à l'écran engendre une analyse à deux niveaux : question de composition d'une part, question de narration d'autre part. La configuration pensée par Marin en peinture initie selon nous une approche de la représentation filmique qui fait jouer ensemble les divers paramètres.

Quelle est la portée des trois notions empruntées à Marin lorsqu'on les applique au cinéma ? À quelques expérimentations près, tout film implique l'art du tenant-lieu qu'est la représentation, et ce à deux niveaux : processus de représentation lors du tournage

¹ Louis Marin, *Détruire la peinture*, Flammarion, Paris, 1997, pp. 158-159.

² Louis Marin, *op. cit.*, p. 45.

³ Marc Vernet, « Espace (Structuration de l') », *Lectures du film*, Éditions Albatros, coll. « ça-cinéma », Paris, 1977, pp. 86-95.

et du montage d'une histoire-référent ; résultat de la représentation lors de la projection à l'écran du récit en images-sons. À « l'ère de la reproductibilité technique », l'espace de représentation se démultiplie en fonction des différentes étapes de la fabrication à la destination du film : plateau de tournage, salle de montage, salle obscure, support de la projection, etc. « L'espace de représentation cinématographique » rejoint par ce biais, pour tous les films possibles et imaginables, la dimension bi-dimensionnelle de l'écran. Selon les mots doux d'Alain Fleischer, avant la bascule des lumières, l'écran blanc immaculé face à la salle obscure « est le drap parfaitement lisse, parfaitement frais et repassé, que le voyageur aime trouver dans le lit de la chambre d'hôtel⁴ ». Le cadre ne change d'un film à l'autre que par le format de l'œuvre et l'imaginaire du hors-cadre qui est rattaché à la création. De fait, l'œuvre se refait une virginité pour chaque séance de cinéma, quand l'écran disparaît sous le film et qu'un pacte amoureux se signe dans le noir avec le spectateur.

« L'espace représenté filmique » visuel, pure lumière projetée à l'intérieur des limites du cadre, flirte avec le support de représentation qu'il ne recouvre pas matériellement mais illusoirement, pour se faire voir. Ce modèle théorique, préalable à l'analyse, repose bien entendu sur une acception visuelle de l'espace filmique. « L'espace [...] semble bien être la forme générale de sensibilité qui lui est la plus essentielle, dans la mesure où le cinéma est un art de la vue⁵. » Le lien privilégié entre la vue et l'espace, tel qu'il a été mis en avant notamment par Rohmer et par Bazin, est dénoué par l'analyste attentif aux choix filmiques, visibles et audibles. Le récit connaît une dynamique variable liée aux mouvements de l'appareil, aux déplacements des formes, aux soubresauts du montage et aux va-et-vient des voix baladeuses. La difficulté pour l'analyste consiste à rendre compte d'une part d'une composition instable à l'intérieur du champ, d'autre part d'une organisation de l'espace

⁴ Alain Fleischer, *Faire le noir. Notes et études sur le cinéma*, Marval, Paris, 1995, p. 13.

⁵ Maurice Schérer, « Le cinéma, art de l'espace », *La Revue du Cinéma*, n°14, juin 1948, p. 3.

filmique entre continuité et discontinuité. Selon notre projet, c'est ce double jeu qu'il convient d'intégrer entre l'espace représenté à chaque instant, et la perspective de recomposition diégétique.

« L'espace de représentabilité » désigne la façon dont le film se rend représentable visuellement et mentalement. Le « spectateur construit par le film » y prend place, un emplacement dès lors plus instable que la place assise réelle de vous et moi dans la salle de cinéma. Il est donc déterminé par les différents prolongements possibles du champ audiovisuel qui engendrent autant d'univers à part tout au long de la séance : hors-champ absolu et contigu au monde représenté de la fiction, hors-cadre de la création, salle obscure de la réception, antichambre du souvenir et de l'oubli.

L'analyse se forme ainsi à partir des limites potentielles et variables de l'espace de représentabilité. Analyser, c'est selon ce projet : se représenter, imaginer l'espace filmique dans le temps de l'après-coup en donnant des nouvelles dimensions synthétiques à ce qui a été perçu de la représentation entre accords, raccords et désaccords de mouvement. Ce qui nous intéresse plus pratiquement, à travers la séparation des trois espaces ainsi définis, c'est d'intégrer pour l'analyse de séquences les projections et les substitutions qui prennent place lors de l'expérience filmique. Pareils déplacements de la réception vont être précisés en termes de reconfigurations : lors de mises en avant de l'espace de représentation (émotions de dispositifs), lors de basculements dans le hors-cadre pictural ou théâtral (configurations hétérogènes, figures du cadre).

Émotions de dispositif

L'espace de représentation cinématographique caractérise en premier lieu, aux yeux de son destinataire qui entre dans la salle, la place de l'écran dans le *dispositif* de projection. Après la bascule des lumières, le film commence et donne alors un emplacement au spectateur qui dépend, pour mieux s'en éloigner, de sa position fixe face à l'écran. Il paraît logique pour l'analyste de repérer les choix de cadrage qui font référence aux conditions matérielles de la projection entre la salle obscure et l'écran : obscurité ambiante,

définition lumineuse du «signifiant imaginaire» (C. Metz), défilement de la pellicule dans la cabine... Le noir plein cadre rappelle la pénombre de la salle. Certaines compositions optiques, à renfort d'anamorphose ou de flou plein cadre, exaltent la planéité du support de représentation. Cet effet peut également être produit par l'insistance géométrique des lignes de force qui annulent l'illusion perspectiviste des lignes de fuite. Les mouvements d'appareil, liés aux éléments mobiles de la fiction (auto, train, vélo), évoquent les passages du film dans la bobine. Ces inscriptions mettent furtivement en avant à l'écran la représentation cinématographique : entre perception et émotion, cette configuration entraîne la dynamique du récit dans plusieurs directions.

L'analyse proposée ici tend alors à caractériser la place du spectateur dans le suivi de l'œuvre : éventuelle «co-naissance», fantasme d'engendrement, flirt avec les pleins pouvoirs ubiquitaires de la caméra, ravissement corporel dans la fabrique filmique. L'espace de représentabilité, «chef-lieu» de l'analyse, précise les coordonnées de ce que nous appelons un espace filmique *potentiel*. Winnicott a ainsi qualifié d'«espace potentiel» une aire de transition entre la réalité psychique et le monde effectif de la réalité instaurée à partir de l'union-séparation du bébé et de sa mère. Cette troisième aire est « celle du jeu, qui s'étend jusqu'à la vie créatrice et à toute la vie culturelle de l'homme⁶.» La destination des œuvres cinématographiques, entre «jeu et réalité», institue de même un entre-deux, entre la réalité du spectateur et la réalité du monde fictionnel. L'espace de réception du spectateur construit par le film comprend ainsi certains mouvements virtuels qui prennent place dans le dispositif.

L'analyse est enclenchée par les phénomènes spatio-temporels de dérèglement perceptif et de déplacement fantasmatique qui se forment dans cette aire de réception et de créativité : glissement,

⁶ D. W. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Gallimard, Paris, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1975, p. 243.

recouvrement, engendrement entre le support de représentation cinématographique et la mise en espace filmique, sensation d'enveloppement par la matière filmique, entrée dans la matière filmée. Ces redéploiements inattendus à la faveur d'un fondu au noir persistant, d'une exaltation plein cadre de la composition, d'un vertigineux mouvement d'appareil, voire d'un travelling en train, permettent d'interroger la construction diégétique.

Ainsi l'ouverture d'*Europa* (Lars von Trier, 1991) signale-t-elle les limites instables d'un espace intermédiaire entre l'œuvre et son destinataire. Le défilement du premier plan, après un fondu au noir inaugural, impose un unique point de vue flottant et mobile, qui surplombe les rails d'un train à demi plongés dans l'obscurité. L'indexation de ce regard pose les mêmes interrogations à l'analyste que le générique de début de *Lost Highway* (David Lynch, 1996) : mise en abyme du dispositif de la salle, délimitation des frontières du hors-cadre et du hors-champ. En effet, l'association métaphorique du mouvement du train avec celui de la pellicule fait penser tout autant à la technique cinématographique – de la prise de vues à la projection – qu'à la reconnaissance après coup d'une motivation narrative. Le film « se déroulera » la plupart du temps dans le train puisque le héros, un jeune américain idéaliste d'origine germanique, Leopold Kessler, s'engage dans la compagnie de chemin de fer allemande *Zentropa* au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

Il est difficile de déterminer, dans le temps propre de l'expérience filmique, si la sensation éprouvée lors du générique est celle d'un enfoncement ou celle d'un éloignement relativement au mouvement représenté. Si l'on revoit le plan introductif, il apparaît clairement que nous avançons le long des rails, même si la brouille cinétique des graviers au sol rend parfois le sens de la direction flou. Le souvenir de ce début s'oriente vers l'abstraction d'un déplacement, comme si le travelling du train suspendait le mouvement à l'état d'une idée, comme si le voyageur d'*Europa* était de fait cloué sur place par la répétition de l'identique. Le défilement passe à travers nos yeux sans créer de transport dans l'image. Le regard est fasciné par la persistance d'un « faux-mouvement ».

Quelques secondes après l'apparition du plan, le mouvement contradictoire est rythmé par la mélodie grave d'une voix en anglais. C'est la voix *off* de l'acteur Max von Sydow, familière à certains spectateurs, qui prend en charge le devenir du corps spectatoriel, alternative aux brusques sursauts suscités par les images-sous. Cette parole crée parfois l'impression d'un ralentissement qui touche aux limites du mouvement perçu. Ce procédé hypnotique, manifestation d'une œuvre sous contrôle, a pour effet de perturber la vitesse de défilement des rails aux yeux du spectateur. « Vous allez maintenant écouter ma voix. Ma voix vous aidera et vous guidera plus profondément en *Europa*. Chaque fois que vous entendrez ma voix, à chaque mot, à chaque nombre, vous franchirez un nouveau seuil (« *layer* »), ouvert, détendu, et réceptif. Je vais maintenant compter de 1 à 10. » Les symptômes d'engourdissement, de chaleur, de moiteur corporels, qui sont prévus, étagés, numérotés, assimilent le spectateur à un patient sous influence hypnotique, délaissant le libre cours de ses pensées pour sombrer de plus en plus profondément dans la fiction.

Le narrateur omnipotent, instance vocale qui ne sortira jamais de l'ombre, prétend mettre en branle le récit et ouvrir les portes de l'espace diégétique, « Au décompte mental de 10, vous serez en *Europa* » (« *on the mental count of ten, you will be in Europa* »). Cette mobilisation intellectuelle s'adresse apparemment au spectateur, mais la séquence d'ouverture suivante nous fait comprendre que la deuxième personne ambiguë (« *you* ») a aussi pour cible le personnage principal de la représentation, qui est d'abord placé sur un terrain vague aux abords de la gare. « Il y a une barrière et vous devez vous arrêter. » La mobilité du héros, double du spectateur construit par le film en état d'hypnose, est ainsi orientée par la voix du maître d'œuvre. Le corps de Leopold, également poussé et arrêté par une dynamique de filmage et de montage fortement directrice, se retrouve à son tour assujetti au bon vouloir d'une parole caverneuse qui guide ses pas jusqu'au trépas final. L'accès à la création se réduit à un simple jeu de mots sur la direction d'acteurs, dans un dispositif filmique qui glisse de la salle à l'écran par des déplacements identificatoires successivement primaire puis secondaire.

La route d'*Europa* est déjà toute tracée. Le générique a conçu un enfermement théorique qui s'achève de manière funeste : « À dix, vous serez mort [...]. Vous voulez vous réveiller, vous libérer de l'image d'*Europa*, mais ce n'est pas possible. » Le destinataire de l'œuvre a été habitué, tout au long des blessures réouvertes de l'après-guerre, à la trahison prévue et à la reconstruction improbable. Le dispositif filmique ne quitte jamais le lien consacré entre l'hypnose et la réception cinématographique pour nous assimiler à un corps flottant, mais surtout à un esprit sous influence.

L'exemple du générique d'*Europa* a esquissé ce que pourraient être à plus grande échelle les développements de l'analyse quand l'espace représenté prend les caractéristiques de l'espace de représentation cinématographique. Ce faisant, nous suivons à la trace les « émotions de dispositif » telles que Raymond Bellour les a désignées à partir des battements d'arbres rythmant le début de *Miss Oyu*. Les effets de dispositif interviennent au quatrième niveau de l'émotion (émotions intensive, textuelle, symbolique, de dispositif). Ces « effets par lesquels la machine-cinéma s'inscrit dans le cadre des visions qu'elle inspire⁷ » nourrissent une réflexion sensible sur l'acte de création au cinéma en référence à la réalisation filmique. Le terme de *dispositif* comprend ici l'imaginaire, forcément déplacé, de la prise de vues. De fait, ce serait *l'appareil* cinématographique qui ressurgirait à travers l'exploration du champ visuel, et qui ferait croire à la toute-puissance mobilisatrice d'un « ciné-œil spectatorial » dans une telle reconfiguration des espaces en jeu. La question de l'identification à la caméra dans l'analyse d'*Europa* a ainsi relevé une double extension imaginaire de l'espace de représentation : évocation du tournage, d'une part, prolongement dans la salle obscure, d'autre part. L'espace de représentabilité, « pris en compte » par le spectateur-analyste, oriente et accompagne le récit dans son développement.

⁷ Raymond Bellour, « Le dépli des émotions », *Trafic*, n° 43, août 2002, p. 103.

Encadrement pictural et configuration scénographique

Certains procédés stylistiques font basculer le film vers d'autres modèles artistiques. L'espace représenté filmique peut alors se rapprocher des espaces de représentation des autres arts, peinture et théâtre pour l'essentiel. Généralement, c'est en enquêtant à partir des indices disponibles dans le champ filmique qu'on identifie une citation picturale, ou plus largement une affinité du film avec la peinture : ce qui met l'analyste sur la voie, ce sont les détails remarquables (geste, posture, costume), la composition géométrique, la fixité à tout prix, l'exemplarité du « plan-tableau ». De même, l'analyste en quête d'une référence théâtrale s'interroge sur l'action spectaculaire de la dramaturgie, sur la forme et le ton des dialogues, sur la nature du décor ou encore le cadrage fixe-frontal et distancié depuis le siège privilégié de l'orchestre.

Mais qu'en est-il des références plus secrètes, qui ne peuvent être attestées objectivement ? Parfois, sans qu'une œuvre peinte ne soit clairement citée, ni un spectacle présenté comme tel, certains choix de la représentation impliquent une représentabilité de l'espace filmique, qui se laisse percevoir à travers les modèles des autres arts visuels. La prise en compte des trois espaces envisagés a l'avantage d'ouvrir l'analyse à des configurations spatiales hétérogènes, susceptibles de provoquer une plongée dans le hors-cadre pictural, une déambulation muséale, une entrée ou sortie de la chambre noire, un accès au hors-scène d'un théâtre. L'analyse, telle qu'elle est conçue ici, est amenée à intégrer les raccordements des plans et les prolongements hors du champ de l'espace représenté. Elle se développe à partir de l'étude des constructions qui viennent *doubler* la représentation du récit en images-sons : entoillement des plans par un ou plusieurs tableaux, configuration scénographique du montage filmique par une architecture théâtrale.

Le terme d'*entoillement* qualifie de manière métaphorique l'enjeu d'un « encadrement pictural externe ». À la différence d'un encadrement pictural « interne », simple surcadrage d'un tableau

dans le plan, l'encadrement pictural externe n'implique ni toiles visibles ou identifiables dans le film, ni choix délibéré, de la part du cinéaste, de réaliser un tableau vivant. Si le point de départ provient d'un rapprochement figuratif, l'analyse s'attache surtout à déceler les correspondances formelles, souvent liées à des effets de cadre et d'encadrement, entre le montage des plans et la composition des tableaux de référence. L'entoilement permet d'envisager une coïncidence, et non pas seulement un « affrontement narratif »⁸, entre le monde diégétique et le hors-cadre pictural des œuvres qui entoilent l'écran.

Ainsi, à la fin de *Mère et fils* (Alexander Sokourov, 1996), le fils tente-t-il de chasser son chagrin en se promenant à l'air libre, tandis que sa mère se meurt à petit feu dans la maison. Les champs visuels traversés par la brume voyageuse et déformés par l'anamorphose verticale évoquent des peintures de paysage de Caspar David Friedrich. Plus exactement, la référence à une toile, *Les Blanches Falaises de l'île de Rügen* (1818), joue sur plusieurs plans. Les éléments paysagers de la représentation – les falaises, les conifères, l'homme de dos – se retrouvent à l'écran. Mais de façon plus poétique, ce tableau semble avoir été à l'origine d'un montage entre la terre et la mer, entre le paysage et son hors-champ maritime.

Un effet de montage, à la toute fin de la promenade, insère un plan d'ensemble de la mer plein cadre entre deux (contre)champs du fils pleurant parmi les arbres et égarant son regard au loin. L'échappée, que symbolise le frêle voilier voguant sur le plan d'eau, est ainsi encerclée par les vues terrestres du chagrin. Cette délimitation de l'étendue maritime par l'écriture filmique évoque la composition de l'œuvre picturale : sur l'espace représenté peint par Friedrich, la mer est comme entourée par l'écrin terrestre (sol des falaises, feuillages des arbres), ce qui renverse les données géographiques de l'île de Rügen. Dans l'espace représenté du film, à la suite de ces trois plans, la clôture de la mer par le montage peut signifier l'impossibilité de quitter l'immensité du tourment

⁸ Pascal Bonitzer, *Décadrages. Peinture et cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1995.

intérieur. L'entoilement des plans par une référence picturale conduit ainsi à prévoir la fin du récit et à donner une image du monde diégétique. L'esthétique de *l'absorbement* dans la toile est ainsi liée à un enjeu fictionnel : la place du spectateur désignée par l'espace de représentation pictural dépend de l'usage de la perspective et des éléments scénographiques du tableau⁹.

Dans certaines séquences, c'est l'espace de représentation théâtral qui se substitue à l'espace cinématographique. Comme pour la peinture, le modèle le plus convoqué correspond aux conventions perspectivistes de la représentation, au coffret illusionniste du théâtre à l'italienne, rouge et or. L'évolution architecturale du théâtre occidental a cependant laissé des traces ; l'installation au chœur du théâtre grec, la possibilité d'une scène ouverte, peuvent aussi ressurgir au cinéma. Analyser la scénographie filmique, dans ce cas, c'est d'abord désigner la place du spectateur induite par l'organisation de l'espace dans une œuvre filmique. Jean-Loup Rivière, à la suite des travaux de Barthes sur la scène ouverte¹⁰, a désigné cette place en tant que fonction chorale de la représentation. « La fonction chorale serait ce qui dans la représentation, relaye, appelle mon inscription éventuelle¹¹. » Certes les formes historiques de la choralité diffèrent pour le théâtre et le cinéma ; mais elles ont en commun dans les arts modernes de la représentation la *réflexivité*, ce procédé par lequel un art, par moments ou par endroits, se retourne sur lui-même.

Il n'est donc pas anodin qu'un passage du film nous déplace vers un autre espace de représentation, en nous donnant à reconnaître une tradition spectaculaire, ou en évoquant un imaginaire architectural hors cadre. Une fois que les éléments du cadrage (largeur du champ, décor scénique) et du montage

⁹ Voir à ce sujet : Michael Fried, *La Place du spectateur*, Gallimard, Paris, 1990.

¹⁰ Roland Barthes, « Le Grand Robert », *Lettres Nouvelles*, octobre 1954, repris dans « *Mythologies* », *Oeuvres complètes*, vol. 1, Seuil, Paris, 1993.

¹¹ Jean-Loup Rivière, « L'acteur et moi », *Les Cahiers*, n°15, printemps 1995, p. 44.

(verrouillage du contre-champ, déroulement en plan-séquence de la « scène ») ont enclenché ce type de configurations théâtrales, celles-ci sont souvent répétées tout au long du film.

Ainsi, dans *Le Vent nous emportera* (Abbas Kiarostami, 1999), les « scènes de balcon » sont récurrentes. Les six apparitions d'un homme à son balcon peuvent passer inaperçues et paraître anodines par rapport aux trajets du héros, son rituel ascensionnel vers le cimetière, ses parcours labyrinthiques dans les méandres et les hauteurs du village ; mais c'est en elles, pourtant, que se jouent les tensions narratives et poétiques du film. La toute première ancre le personnage principal, Behzad, au cœur du village de Siah Dareh. Le plan du balcon fait figure de plateau scénique, d'antique *proskénion*, cette aire de jeu sur laquelle évoluent les acteurs, tandis que la façade percée de quatre ouvertures (encadrements surlignés par la peinture bleue des deux fenêtres et des deux portes) s'apparente au bâtiment de scène proprement dit. Dans le théâtre grec, la *skénē* correspond à la construction architecturale qui ferme l'horizon et à laquelle sont accrochés les décors illusionnistes. Justement, dans la scène du balcon, l'intérieur des deux chambres demeure inaccessible à la vue du spectateur. Désigné par l'encadrement des portes, pointé par la dénomination verbale, le lieu de vie ne se voit jamais. Il appartient à la réserve imaginaire du hors-champ filmique. Cette portion d'espace masqué et démasqué par les ouvertures de la façade lui confère un statut fantasmatique de coulisses où se trame une autre dimension de l'histoire.

Ce modèle scénographique, il faut le préciser, se distingue radicalement de la configuration primitive de la scène cinématographique, dans laquelle le cinéma de fiction « reproduit fidèlement le cube scénographique théâtral, filmé en plan-séquence depuis la place frontale et inamovible du spectateur de l'orchestre¹². » La voix féminine hors champ, qui vit de l'autre côté, sur un balcon pour l'instant invisible, nous déloge de ce fauteuil et instaure un regard aérien, libre, flottant, suspendu. Cette

¹² Alain Bergala, « Présentation », *Scénographie*, numéro hors-série, *Cahiers du cinéma*, Paris, 1980, p. 9.

architecture filmée induit en fait un spectateur privé de salle et donc libre de se déplacer. La construction filmique dans cette première scène crée une enclave expérimentale, un petit théâtre où se dramatisent les enjeux de la vision pour le personnage principal de la fiction et le spectateur de cinéma. Le « Bienvenue » de la voix féminine conclut la séquence.

Il faudrait ainsi continuer l'analyse des cinq autres scènes pour comprendre comment les changements scénographiques induisent pour le héros du film – ce metteur en scène agité et incapable de voir plus loin que le bout de son nez – une véritable *ouverture du regard*. Le personnage, comme on le découvre peu à peu, espère filmer un rituel funéraire. Mais la vieille dame souffrante tarde à mourir. Et le réalisateur de documentaire attend, surveille, se promène, fait des rencontres, gagne et regagne son logis suspendu en l'air. Son regard, d'abord myope et limité, devient une vue désintéressée et contemplative sur le monde, une visée esthétique motivée par les aléas et les accidents du temps ; c'est la mise en scène du balcon qui, en termes d'emplacements, opère cette conversion. Les choix de montage et de cadrage orchestrent successivement : un dévoilement du dessous par la plongée / contre-plongée en suivant la médiation d'un objet, une pomme, qui chute du balcon (deuxième scène), une réflexion illusoire du contre-champ féminin par la vue du miroir, devant lequel Behzad se rase (troisième scène), un « mal-vu » du héros aveuglé par son intérêt (quatrième scène), une répétition de la contre-plongée sur le mode de la délégation (cinquième scène), une traversée de l'autre côté du balcon, sur le balcon de la femme enceinte avec laquelle il parlait. À la fin, avant de partir du village, il prête attention aux cris du nouveau-né, signe qu'il voit désormais les choses différemment. Le spectateur, en revanche, sait très tôt qu'il lui est possible de faire le tour du balcon pour occuper une place différente dans la configuration scénographique, et des rôles interchangeables dans la fiction.

Les analyses de configurations spatiales hétérogènes, qui partent des emplacements spectaculaires vécus par le spectateur et désignés par le film, enrichissent le suivi et la compréhension de l'œuvre. L'irruption d'un montage scénographique en pleine

séquence filmique, l'entoilement d'une série de plans par une composition picturale, naissent à la fois de nous-mêmes et du film.

Dimension plastique, figures du cadre, figurabilité

Parfois enfin la représentabilité touche à la *dimension plastique* de l'œuvre. Cette « vieille » notion de plasticité, dont Élie Faure faisait l'éloge, a déjà inspiré de nombreux commentaires importants pour l'analyse filmique ; Éric Rohmer notamment l'a pointée du doigt avec sa caractérisation de « l'espace pictural », en mettant l'accent sur l'organisation de la lumière, du dessin, et des motifs de la composition dans le *Faust* de Murnau. Mais le cinéaste, s'il reconnaît la simultanéité des deux dramaturgies – « une organisation, une dramaturgie des formes pures, et, en même temps, un drame au sens courant du terme, une thématique, une problématique¹³ » – sépare l'analyse du pur jeu des formes de l'intérêt dramatique pour le film ; il a besoin de l'arrêt sur image pour souligner la dimension picturale ou architecturale dans l'organisation de l'espace, car seule l'étude de « l'espace filmique » inclut les possibilités de mouvements. Dans notre perspective, il s'agit plutôt d'analyser les effets plastiques à la fois dans leur réalité dynamique et dans leur rôle diégétique ; c'est donc une autre référence qui va nous aider.

Jacques Aumont a réfléchi à la tension, au nœud, au début de *La Règle du jeu*, entre les conventions spatiales du système de représentation (espace référentiel illusionniste unitaire, pénétrable, extensible) et les tendances plastiques de la mise en images (jeu des lumières, couleurs, mouvements, composition de la surface)¹⁴. Son propos retrace surtout les implications pour l'analyse, lors d'un « effilochage de l'espace représenté », des incidences esthétiques et narratives. La jouissance sensuelle de l'image

¹³ Éric Rohmer, *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, UGE, Paris, 1977, p. 34.

¹⁴ Jacques Aumont, « L'espace et la matière », *La Théorie du film* (sous la direction de Jacques Aumont et Jean-Louis Leutrat), Éditions Albatros, Paris, 1980, p. 9.

comme matière s'empare alors pleinement de l'analyste et atteint, selon les souhaits de l'auteur, une jouissance de l'analyse. La possibilité d'un dédoublement « dionysiaque » dégage la voie pour le passage de l'émotion face à ce « jeu dispersé par nature, qu'il est impossible d'arrêter, et même de cerner vraiment ; qui se déploie parallèlement à la représentation¹⁵. » Pour Aumont, les effets liés à cet autre mode de représentation exaltent la planéité et la matérialité de l'espace représenté, notamment par des décadrages et des surcadrages qui remarquent les limites du cadre. L'auteur prend en compte ces effets de cadre comme un supplément de sens dans la fonction diégétique du film. C'est dans cette voie que nous nous engageons, en précisant les enjeux selon deux axes d'approfondissement : l'étude motivée des *figures du cadre* et le recours à la pensée de la *figurabilité psychique*.

L'analyse de la dimension plastique doit prendre en compte, s'il y a lieu, les « figures du cadre ». Ce terme, emprunté à Marin, désigne pour la représentation picturale des opérateurs, « des dispositifs que toute représentation comporte pour se présenter, dans sa fonction, son fonctionnement, voire sa fonctionnalité de représentation¹⁶ » ; il est aisément transposable au cinéma, où il contribue à la réflexivité, d'une part en soulignant la planéité du support à l'intérieur des limites du cadre, d'autre part en répétant et variant ces effets dans l'enchaînement du film.

Commençons par la *fonction limite du cadre*, telle qu'on peut la percevoir dans l'analyse de *L'Homme sans passé* (Aki Kaurismäki, 2002). La composition géométrique de certains plans, au demeurant fixes, accentue à la fois un « effet-limite » et un « effet-surface » sans qu'une référence picturale externe ne soit convoquée¹⁷. Leur repérage par l'analyse – il s'agit de plans vides

¹⁵ Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 19. (C'est l'auteur qui souligne).

¹⁶ Louis Marin, *De la représentation*, Gallimard /Seuil, coll. « Hautes Études », Paris, 1994, p. 343.

¹⁷ La représentabilité du film implique par ailleurs des « entoilements ». Les jeux de cadres, l'harmonie vibrante des couleurs, les contrastes de lumières font vivre à

en fin de séquence – a en outre l'avantage de mettre en lumière leur rôle dans le système formel du film.

Rappel des événements : le héros, M, découvert dans le train, va se reposer en pleine nuit sur un banc à la gare d'Helsinki. Il se fait tabasser à mort et perd la mémoire, entraînant dès lors le film dans sa nouvelle vie. Un plan moyen, lors de l'agression, met en scène plusieurs sorties de champ consécutives. Les voyous, ayant administré un violent coup de batte sur la tête de M, s'éclipsent un à un par la tranche latérale droite du champ. Le dernier à partir couvre le corps du gisant avec la valise et cache le visage avec le casque-masque de soudeur. Notre homme, enseveli, quasi invisible, déjà mort, fait figure d'être inanimé.

Le premier véritable *plan vidé* (de personnages) a lieu devant le conteneur bleu pâle des Nieminen, la famille d'accueil qui soigne M et l'aide à retrouver une identité dans la communauté utopique des déshérités. Ce plan inaugure une série dans laquelle l'effet-limite des cadrages vides/vidés vise à entraver l'illusion perspective, et à révéler la composition géométrique de l'image. Quand les deux compères de misère quittent le décor par la gauche pour aller dîner à la Soupe populaire, les petites taches de rouille de l'arrière-plan deviennent plus proches. Cette figure du cadre-limite, tout en délimitant la planéité du support de représentation, signale également l'enchaînement du plan suivant par une anticipation musicale. Le chœur charitable s'entend avant l'enchaînement du montage.

Le maintien du cadrage fixe introduit à la fin des séquences un temps d'attention à l'image d'autant plus marqué que les personnages ont disparu du plan. Lorsque, la nuit de leur balade amoureuse, M et Irma sortent du champ, notre regard bute sur le mur des locaux de l'Armée du Salut. Le balai posé négligemment contre le pan gris dessine une ligne de force traversant la forme circulaire, légèrement décadrée de la fenêtre. Selon une logique plastique d'assemblage forme/fond, l'œil perçoit davantage un

l'écran des scènes de genre néo-impressionnistes (Vallotton), ou des portraits éphémères (Edward Hopper, Helene Schjerfbeck) pour embellir l'émotion quand elle survient.

collage géométrique rond/rectangle qu'une ouverture sur la vue intérieure de la pièce obscure. La mise en valeur du surcadrage par les départs de corps filmés ne fait pas jouer pour autant l'abstraction contre la figuration. D'ailleurs, avant de raccompagner Irma, M avait la tête placée devant la fenêtre, inscrivant par cet effet un portrait ovale dans le cadre du plan. Quand le héros et le vieil entrepreneur ruiné quittent le comptoir, dans une séquence proche de la fin, la photographie souvenir (un portrait de Matti Pellonpää, l'ami et acteur de Kaurismäki) accrochée au mur brique du café, ainsi que le tableau figuratif dans le coin, associent visiblement le double motif du cadre dans le cadre avec la capture des traits humains.

Ce que cadre fixement et que figure invariablement le film de Kaurismäki c'est autant le sentiment des personnages en partance que la vie des formes plastiques à la limite de l'immobilité. La répétition de cette figure du cadre (plan fixe, départ figuratif, insistence sur l'enchaînement) raconte le destin de la figure humaine dans le « cadre » d'une nouvelle vie. L'histoire fictionnelle est entrelacée à un mode de représentation qui touche à sa limite.

D'autres procédés assimilent le défilement à un mouvement d'émergence venant du *fond des images*. Marin, en effet, a identifié parmi les figures du cadre une fonction du (hors)-cadre pictural qui provoque le devenir surface du fond et *la mise en avant du fond par neutralisation de la profondeur*. Dans le cours du film, quand la plasticité nous saute aux yeux, le pouvoir de délimitation va de l'effet-surface, qui redéploie le hors-cadre à la limite du champ, au jeu entre fond et surface. Il arrive ainsi que certains choix plastiques de déformation, de défiguration, d'éblouissement, de dévoilement, tracent une figure du cadre « en son fond ». Comme si la surface de représentation picturale dans sa *diaphanéité* même se fixait sous l'écran. Comme si l'écran devenait une toile, un support de conservation et d'effacement des traces, doublant les événements du récit.

On en trouve un exemple dans un procédé notable de *Lost Highway*. Le motif du flou plein cadre associé à la (dé)figuration

d'un visage à l'écran devient une figure, une « figure du flou », inscrite dans le mode d'enchaînement du film¹⁸. C'est le questionnement identitaire, lié à la compréhension diégétique d'un film casse-tête, qui vient le premier en tête après le flou de la séquence de la transformation de Fred Madison en Pete Dayton. Dès lors, le flou poursuit la vision et le visage de Pete. La perte de netteté optique va bien au-delà d'une mise en péril du « moi » ; le flou intervient de façon à marquer plus ou moins nettement les rappels du monde de Fred dans celui de Pete. Le suivi méthodique des occurrences du flou plein cadre aboutit à la mise en place d'un « flou-enchaîné » qui clôt le dialogue menaçant entre Pete et Mr. Eddy/Dick Laurent.

Cette incidence figurale déploie le flou à la fois dans le sens du défilement fictionnel et dans le sens d'un fond de mémoire. Nous aimons à penser la figure du flou comme la résurgence d'une image souterraine, comme le glissement d'un plan à venir, passé, repassé, comme une empreinte en creux du caractère hétérogène de l'enchaînement. Le hors-champ serait donc ressenti en tant que doublure, que filature du plan dans l'enchevêtrement plastique de ce film initiatique. À partir de cette intuition constitutive d'un « flou-enchaîné », il est tentant de proposer le modèle de la tectonique des plaques, avec ses tremblements et ses failles, pour comprendre les plans flous et zappés du monde de *Lost Highway*. La « figure du flou » qui définit le contour instable du personnage de Pete Dayton, à la merci de toutes les déformations et de tous les déplacements, s'étend donc à la fabrique du film animé par un regard qui vient troubler le sien, le nôtre, jusqu'à l'effusion. « Le flou en pleine figure » construit le fantasme d'images filmiques non pas en mouvement, ni en déroulement, mais en dévoilement discontinu de surfaces, les unes (des)sous les autres. Cette figure de cadre, dans la direction du fond, caractérise la poétique du lien dans les films « mystère » de Lynch. C'est l'instabilité flottante des cadrages flous qui fait bouger l'espace intermédiaire entre le film

¹⁸ Pour un approfondissement, voir D. Arnaud, « Le flou en pleine figure. *Lost Highway* de David Lynch », *Simulacres*, « Filmer le meurtre », n°7, décembre 2002.

et le spectateur, et inscrit dans la mémoire de l'analyste les troubles du récit en images, pour une œuvre qui échappe au sens commun.

À travers ce film, la localisation de l'analyse dans l'espace de *représentabilité* nous a amenée à déterminer les paramètres du monde diégétique avec un autre critère que celui de l'intelligibilité¹⁹. Le recours à la théorie psychanalytique de la *figurabilité* précise le type de processus qui peut être provoqué chez l'analyste filmique, dont la psyché ne fait pas l'ombre d'un doute, quand la représentation du récit défait à la fois en termes de perception et de compréhension. Ce sont les Botella qui ont déplacé le sens de la *figurabilité* freudienne²⁰ dans le dispositif de la cure psychanalytique :

Lorsque dans des situations limites, d'une façon inattendue, totalement involontaire, la pensée de l'analyste régresse au-delà de la pensée de l'attention flottante et que ses représentations de mots tendent à être désinvesties, il peut surgir un accident de la pensée, une rupture d'avec le monde des représentations²¹.

La pensée de la *figurabilité* psychique est proche de l'état traumatique de non-représentation, qui tend à surmonter les accidents de la séance en fonctionnant sur un mode dit *régrédient*. Pour ces psychanalystes, ce mouvement régrédient de convergence-cohérence crée de nouveaux liens dans les champs variés de la séance en convoquant tout un « matériel perceptif actuel », allant de la perception sensorielle et des impressions corporelles du moment aux « restes sensoriels » des séances précédentes. L'accomplissement d'un tel mouvement est le travail de *figurabilité*, et son résultat est une « figure » commune à la représentation et à la perception.

Bien entendu, nous n'encourageons pas à faire « parler » l'œuvre en face à face, ni à l'allonger sur un divan, encore moins à

¹⁹ Pour les filmologues de longue date (Cohen-Séat, Souriau), l'intelligibilité n'est autre que le critère essentiel de la construction diégétique.

²⁰ Pour la « prise en considération de la *figurabilité* », voir Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, P.U.F., Paris, 1967, p. 291.

²¹ César et Sara Bottela, *La Figurabilité psychique*, Delachaux et Niestlé, coll. « Champs Psychanalytiques », Paris, 2001, p. 67.

situer l'analyse exclusivement sur un mode régressif. Mais le processus psychique de la figurabilité peut définir un mode de caractérisation diégétique en cas d'accidents de la représentation. Les obstacles évoqués en séance font écho aux risques du métier d'analyste filmique face à certaines œuvres déroutantes : défaillances optiques de la perception, retours obsessionnels de certains plans, zones interdites, inventions d'images, point de non retour de l'explication. Autant d'écueils qui attendent notre travail, toujours soutenu par un code de la route. L'exigence d'*intelligibilité*, de *cohérence* et de *convergence* se place au cœur des deux processus envisagés : pensée de l'analyste, mode de recomposition du spectateur. Quand la représentabilité fait appel à la figurabilité, l'espace diégétique flirte alors avec l'imaginaire du hors cadre et met au jour une intelligibilité relationnelle.

Notre projet a été de placer l'analyse dans l'espace filmique potentiel, justement pour comprendre les décrochages narratifs sans viser l'éloge de la plasticité ou de la théâtralité en tant que telles. L'analyse déclenchée par les mouvements de la représentabilité poursuit les multiples sens de l'œuvre. Selon nous, la dimension *réflexive* doit aussi être considérée comme pouvant prolonger la dimension *transitive* de la représentation du récit filmique. Les diverses pistes proposées ici – effets de dispositif, entoillements picturaux, configurations scénographiques et figures du cadre – guident l'analyse lorsqu'elle repère *en mouvement* les éléments qui disposent le spectateur à se représenter le monde fictionnel.

L'ancrage de l'analyse dans l'espace de représentabilité ne la soustrait nullement à la subjectivité, puisqu'elle intègre les déplacements d'une réception à chaque fois singulière. Cependant, l'objectivité esthétique, par définition inaccessible, est une question que chaque analyste se pose en fonction du spectateur qu'il a cessé d'être, qu'il se souvient d'avoir été, qu'il cherche à redevenir quand il analyse comment le film lui a fait signe et l'a « ému ». Selon Jacques Rancière,

QUEL ESPACE POUR L'ANALYSE FILMIQUE ?

le discours sur l'image mobile est toujours double, il fonctionne sur un effort d'objectivation, lequel renvoie constamment à un processus de subjectivation, d'association, de dérivations multiples, correspondant à la saisie des deux éléments essentiels de l'image esthétique : celle-ci est un écart et elle est une expansion.²²

Nous avons voulu comprendre l'analyse entre l'écart et l'expansion par rapport à la réception en salle de l'œuvre, sans jamais prétendre combler la distance entre les images du discours et celles du film qui leur ont donné lieu. L'analyse est à penser et à repenser selon les différentes caractéristiques de la représentation filmique. L'évolution technologique et sociologique de la salle, liée aux projections numériques et au *home cinema*, suscitera ainsi sans doute d'autres chemins de traverse pour une analyse projetée au cœur des dispositifs cinématographiques à venir.

²² Propos de Jacques Rancière recueillis par Sophie Charlin, *Balthazar*, n° 4, été 2001, pp. 83-84.